



GOMENDATUTAKO FITXA BIBLIOGRAFIKOA / FICHA BIBLIOGRÁFICA RECOMENDADA

ARS bilduma [Recurso electrónico] : revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la U.P.V./E.H.U.-ko Artearen Historia eta Musika Saileko aldizkaria. – Vitoria-Gasteiz : Universidad del País Vasco. Departamento de Historia del Arte y Música, 2010- .
Anual. – Descripción basada en: N° 0 (2010). – Modo de acceso: World Wide Web. URL:
http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars_bilduma
ISSN 1989-9262

1. Arte – Publicaciones periódicas electrónicas 2. Museología
Publicaciones periódicas electrónicas 3. Musicología –
Publicaciones periódicas electrónicas 4. Cine – Publicaciones
periódicas electrónicas 5. Bienes culturales – Conservación y
restauración – Publicaciones periódicas electrónicas
I. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
Departamento de Historia del Arte y Música

7(05)

Ars Bildumak bere esker ona eman nahi die ale honetan parte hartu duten autore guztiei. Euren iritzia errespetatu egin dira adierazpen-askatasuna bermatuz, nahiz eta honek ez du esan nahi aldizkariak iritzi guztiekin bat egiten duenik.

Ars Bilduma muestra su agradecimiento a los autores de los artículos, respetando sus opiniones, aunque no se asuman estas por la dirección de la revista, garantizando la libertad de expresión.

Urtekaria / Publicación anual

AZALA / PORTADA

Jesús Haurtxoa
Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa, Vitoria-Gasteiz
Argazkia: Croma S. Coop

Niño Jesús
Depósito del Museo Diocesano de Arte Sacro. Vitoria-Gasteiz
Fotografía: Croma S. Coop

KREDITUAK / CRÉDITOS

ZUZENDARIAK / DIRECTORES

Fernando R. Bartolomé García (Universidad del País Vasco UPV/EHU)
 José Javier Vélez Chaurri (Universidad del País Vasco UPV/EHU)

BATZORDE ZIENTIFIKOA / COMITÉ CIENTÍFICO

José Ángel Barrio Loza (Universidad de Deusto)
 Ángel Luis Hueso Montón (Universidad de Santiago de Compostela)
 Dulce María Ocón Alonso (Universidad del País Vasco UPV/EHU)
 Alfonso Pleguezuelo Hernández (Universidad de Sevilla)
 Soledad de Silva y Verástegui (Universidad del País Vasco UPV/EHU)
 Fernando Tabar Anitua (Universidad Complutense de Madrid)
 Hugues de Varine (International Council of Museums)

ERREDAKZIO KONTSEILUA / CONSEJO DE REDACCIÓN

Jesús Criado Mainar (Universidad de Zaragoza)
 Iñaki Díaz Balerdi (Universidad del País Vasco UPV/EHU)
 Pedro Luis Echeverría Goñi (Universidad del País Vasco UPV/EHU)
 Ismael Gutiérrez Pastor (Universidad Autónoma de Madrid)
 José Ignacio Hernández Redondo (Museo Nacional Colegio de San Gregorio)
 Lena Saladina Iglesias Rouco (Universidad de Burgos)
 Ana María Ochoa Gautier (Universidad de Columbia)
 Fanny Unikel Santoncini (Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía del INAH, México)

IDAZKARITZA TEKNIKO ETA KOORDINAZIOA / SECRETARÍA TÉCNICA Y COORDINACIÓN

Laura Calvo García (Universidad del País Vasco UPV/EHU)

EUSKARARAKO ITZULPENA / TRADUCCIÓN AL EUSKERA

Laura Calvo García (Universidad del País Vasco UPV/EHU)
 Francisco Javier Muñoz Fernández (Universidad del País Vasco UPV/EHU)

DISEINU GRAFIKOA ETA MAKETAZIOA / DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN

Eider Montalbán del Barrio

EGILEA / ENTIDAD AUTORA

Artearen Historia eta Musika Saila
 Letren Fakultatea. Vitoria-Gasteiz
 Departamento de Historia del Arte y Música
 Facultad de Letras de Vitoria-Gasteiz

HELBIDEA / DIRECCIÓN

Fernando R. Bartolomé García
 Facultad de Letras
 Departamento de Historia del Arte y Música
 Despacho 2.09 (Ref.: *Ars Bilduma*)
 Paseo de la Universidad, 5
 01006 Vitoria-Gasteiz
 (Álava)
 945.01.36.23
 arsbilduma@ehu.es

Fernando R. Bartolomé García
 Letren Fakultatea
 Artearen Historia eta Musika Saila
 2.09 bulegoa (*Ars Bilduma* erref.)
 Unibertsitate pasealekua, 5
 01006 Vitoria-Gasteiz
 (Araba)
 945.01.36.23
 arsbilduma@ehu.es

ÍNDICE

CRÉDITOS	1
-----------------	---

ARTÍCULOS

Jorge Martínez Montero	
Génesis y evolución tipológica de la escalera en la arquitectura del Renacimiento en España	7
Fernando R. Bartolomé García	
Un Niño Jesús del círculo de Martínez Montañés en Vitoria	27
Eduardo Morales Solchaga	
Sobre la liberalidad de la organería	37
Concepción de la Peña Velasco	
La imagen de la escultura en la pintura (1506-1755)	49
Ricardo Fernández Gracia	
Promotores y donantes de la pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la Trinidad antropomorfa	73
María Albaladejo Martínez	
Lo exótico y lo inusual en los retratos e inventarios de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela	95
Pedro Luis Echeverría Goñi y José Javier Vélez Chaurri	
Los lienzos barrocos de Villanueva de la Oca (Burgos) y sus fuentes gráficas. Manuel Agustín de Ondona, cura y promotor artístico	111
Guillermo Aguirre Martínez	
<i>Prometeo</i> de Oteiza, un modelo para la desocupación espacial	129
Iratxe Fresneda Delgado	
<i>Medea</i> de Pier Paolo Pasolini	149
Javier Mañero Rodicio	
Desde el yacimiento. Discurso arqueológico y arte contemporáneo	159

CRITERIOS Y NORMAS	187
---------------------------	-----

OBJETIVOS	189
------------------	-----

DESDE EL YACIMIENTO. DISCURSO ARQUEOLÓGICO Y ARTE CONTEMPORÁNEO

JAVIER MAÑERO RODICIO

CES Felipe II, Universidad Complutense de Madrid (UCM)

Resumen: En su natural vínculo con la arqueología, el arte del s. xx no solo se ha interesado por las bellas obras extraídas del yacimiento, sino también por el yacimiento mismo y su realidad fragmentada. En su articulación espacio-materia-tiempo, la escultura ampliada de ese período agencia y comparte disposiciones e imaginarios con lo arqueológico. La intensa actividad teórica generada, por una parte, por los arqueólogos y por otra, por el pensamiento artístico, converge progresivamente hasta encontrar sorprendentes coincidencias discursivas que este texto se aplica a destacar. Tras exponer algunas teorías especialmente influyentes surgidas desde la propia arqueología moderna, se ponen estas en relación con lo que coetáneamente ha preocupado a la teoría artística hasta los tiempos recientes de la posmodernidad.

Palabras clave: Arqueología, arte contemporáneo, posmodernidad, difusionismo, procesualismo, posprocesualismo.

Abstract: Twentieth century art, with its natural affinity to archaeology, has been fascinated not only by the beautiful works extracted at the sites, but also by the sites themselves and by their fragmented reality. The space-matter-time aspect of expanded sculpture of this period utilizes and shares the same devices and imaginaries as archaeology. In addition, the intense theoretical activity generated by archaeology and art respectively, progressively converges until encountering some surprising

discursive coincidences that will be highlighted in this text. After explaining some of the central theories in the development of modern archaeological science, these will be placed in relation to their contemporary counterparts with regard to art theory's concerns up until post-modernism.

Keywords: Archaeology, contemporary art, post-modernism, diffusionism, processualism, post-processualism.

Résumé: Dans son lien naturel avec l'archéologie, l'art du XXème siècle n'est pas seulement intéressé par les belles œuvres tirées du site archéologique, mais aussi par le site lui-même et sa réalité fragmentée. Depuis sa propre articulation espace-temps-matière, la sculpture étendue de cette période agence et partage dispositions et imaginaires avec l'archéologie. L'intense activité théorique générée, d'une part, par les archéologues et de l'autre, par la pensée artistique, converge progressivement jusqu'à trouver de surprenantes correspondances discursives que le texte présent cherche à souligner. On présente d'abord certaines théories particulièrement influentes provenant de l'archéologie moderne elle-même, pour les mettre en relation avec ce qui, simultanément, a troublée la théorie de l'art jusqu'à l'époque récente de la postmodernité.

Mots-clés: Archéologie, art contemporain, postmodernité, diffusionnisme, processualisme, post-processualisme.

At the site. The discourse of
archaeology and contemporary art
Dès le site. Discours archéologique
et art contemporain

BIBLID [(2014), 4; 159-186]

Recep.: 16/03/2013

Acept.: 20/04/2013

1. El tiempo perdido. La belleza del yacimiento

“Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido el querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocultase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no lo encontremos nunca”¹. Marcel Proust.

1. 1. *Arqueologismos*

En la aproximación a la arqueología que a continuación se propone, se habla de un tiempo en el que todo es presente y todo pasado. Como indica Proust en la cita de encabezamiento, el pasado se esconde agazapado en los objetos y sus sensaciones, su experimentación sensible -*aisthesis*, en el sentido de percibir reconociendo y de reconocer percibiendo- tiene una extraña capacidad para actualizar olvidos sorteando los juicios y construcciones determinantes de la razón². La arqueología alcanza su mayoría de edad cuando se desgaja del coleccionismo y después de la historia del arte, cuando, como aconseja Proust para prospectar la memoria, deposita su confianza en los artefactos y no en su forma bella. Es entonces, tal vez no tan paradójicamente, cuando se convierte en una ciencia de lo sublime, en un ámbito donde la magnitud de un tiempo humano sin segmentar se hace sensible, se atrapa como la sensibilidad puede atrapar lo que la inteligencia solo sabría describir. El arte trabaja igual; la estética es esa clase de conocimiento.

Arqueología y etnografía estuvieron en el centro del moderno cambio de sensibilidad hacia el arte. La conciencia de otros modos del tiempo -menos lineales, más cíclicos-, fuera a través de su recurrente actualización, tiempo perdido y recobrado de la arqueología, o bien de la conciencia de su permanencia, el tiempo mítico y eterno de la etnografía, dio al traste con el orden evolutivamente cronológico asentado por la era moderna para el arte. El etnógrafo vinculado a las vanguardias de entreguerras Georges-Henri Rivière escribía en 1926 un escueto e intenso texto titulado *Arqueologismos* donde se identifica la recuperación de ese “presente eterno” para el arte moderno: “Bajo los cimientos del Partenón de Maurras y de Winckelmann, reposaban los Korés de sonrisa Khmer; la arqueología les ha despertado, la arqueología que ha conmocionado los museos. Hija parricida del humanismo, preside las excavaciones que nos muestran las dinastías Tinitas, la América precolombina, los antiguos imperios de China; en Minos, si arranca su aureola de leyendas, es para devolverle a los palacios, sus tesoros, sus frescos. / Ya no vamos, pues, al museo como iban nuestros padres. Si Louis Aragon y Jean Lurçat volvieran a pasear su sombrero de copa y su bombín por Madrid, desatenderían el Prado y se aplicarían a la búsqueda de Altamira”³.

Antes que en el Prado, es a través de lo ofrecido por la arqueología cómo “aquellos que creían remontarse hasta las fuentes encontrarán la nube...” Henri-Rivière expresa bellamente el entusiasmo de un arte moderno que, en sus aspectos más autónomos, se descubre a sí mismo como más allá de sus particularidades históricas y culturales. Se inicia así un proceso

* Las imágenes de escultura contenidas en el artículo establecen su propio discurso arte-arqueología de forma paralela al del texto: son “un artículo otro”. No vienen a ilustrar asuntos particulares, sino a dar vida al texto como el arte puede hacerlo, pues, en realidad, ponen en obra *avant la lettre* muchas de las intuiciones y tesis en él desarrolladas. Desde sus obras más tempranas Evaristo Bellotti (Algeciras, 1955) ha sabido actualizar la pasión extrañamente luminosa del mito y la arqueología. Pocas obras como la suya, de ya tan larga trayectoria, han tratado lo arqueológico con tanta constancia y complejidad. Ninguna, con tal sentido de pertenencia. <http://evaristobellotti.com>

1. PROUST, M.: *En busca del tiempo perdido* (Vol. I), *El tiempo perdido*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1979, p. 49.

2. El uso de estos y otros conceptos centrales de la estética a lo largo del texto (tomados en este caso de la Estética de la recepción y del iluminismo kantiano) quiere constantemente aducir lo arqueológico, en tanto que experiencia-conocimiento sensible, al pensamiento estético.

3. HENRI-RIVIÈRE, G.: “Archeologismes”. *Cahiers d'Art*, nº 7, 1926, p. 177.

mediante el cual la arqueología se introduce en el imaginario del arte, no ya para ofrecer con sus hallazgos argumentos de autoridad al arte preferido por el poder y por los filósofos, sino para proveerle de otras memorias, de otros pasados que dejasen abierto el futuro. Es decir, el presente. Posteriormente, la arqueología ha seguido su camino. Tras matar al padre Humanismo –Historia si se quiere- se ha afianzado en su metodología científica y en su colaboración técnica con las ciencias positivas, pero en tal desarrollo no ha podido dejar de preguntarse constantemente, resituándolos, por los puntos de vista y las orientaciones dadas a tales metodologías exactas, pues la excavación puede tal vez ser técnicamente neutra pero el uso que de ella se haga no. Así, la dimensión interpretativa de la arqueología ha comenzado a discurrir de forma autónoma y no necesariamente coincidente con la teoría de la historia. Lo interesante desde el punto de vista de las sinergias arte-arqueología, es reparar –y a ello se aplica este texto- en las muchas similitudes de sus respectivos y sucesivos discursos a lo largo del siglo xx, hasta llegar a una fascinante confluencia teórica; y ello sin olvidar tantas analogías e influencias formales específicas tan determinantes en el devenir del arte.

1. 2. Piedras de memoria (Fig. 1)

“Pero yo prefiero evocar a otro Aristóteles, el visionario convencido de que las civilizaciones han sido incontables de que, en la noche de los tiempos, unos comienzos se han olvidado de otros, de que todos los inventos se han realizado ya una infinidad de veces, y de que de tantos caminos borrados solo subsisten, fósiles o vestigios, algunos proverbios, recuerdos de antiguas sabidurías, que nos han llegado gracias a su brevedad y precisión. Presentimientos minerales en los que el ojo escucha un rumor sin edad;

piedras de memoria, más preciosas en “mitología” que las fantasías de Hermes, el grito de Asdiwal o la muerte de Ryangambe. Memoria y olvido. Bruma”⁴. Marcel Detienne.

Mito y arqueología se alimentan mutuamente, *piedras de memoria*, vestigios, proverbios, fragmentos escasos y breves de los que habla el helenista Marcel



Fig. 1) E. Bellotti. Batalla de Centauros y Lapitas, 1982. (Fotografía: E. Bellotti)

Detienne refiriéndose al relato mitológico, pero que encuentran su paralelo en la cultura material que nos descubre la arqueología. La datación del artefacto es la preocupación primera del arqueólogo; solo en su precisión temporal y en su referencia espacial, es decir en su estrato y en su yacimiento, el objeto tiene sentido y puede ser pensado como parte de un contexto y de un pasado concretos. Es esa concreción, esa breve pero precisa manera en que el artefacto es capaz de mostrarse, lo que le convierte en vehículo de experiencia humana intemporal, pero soportada por individuos que fueron. Recuerdo del pasado al tiempo que memoria vinculante. Del mismo modo se presenta el mito por ajeno al propio presente que sea: cuanto más arraigado

4. DETIENNE, M.: *La invención de la mitología*. Barcelona, Península, 1985, p.5.

a una cultura y un tiempo determinados, cuanto más preciso sea el relato, más empática y poderosamente actúa. Un tiempo sin jerarquías como el propio de la arqueología es inevitablemente un tiempo permanentemente originario, mito difuso que la excavación, cual ritual, renueva y proyecta sobre un presente así expandido.

Cuando en su crítica anti-idealista a la cultura, Georges Bataille desafía “a cualquier aficionado a la pintura a amar una tela tanto como cualquier fetichista ama un zapato”⁵, está proponiendo una estética opuesta a la de la modernidad, una estética contaminada e interesada que ya no puede hacer honor a la tradición de tal nombre, pues deriva de una desactivación de sus altos valores asociados a lo bello que, dispuestos horizontalmente, al nivel del “dedo gordo”⁶, tocan el suelo y así recuperan la indeterminación de lo real. Se trata de la misma recuperación, ajena a discriminaciones verticalmente estéticas, que la arqueología hace de la vida, y es también su misma emoción por los objetos y los fragmentos en cuanto cargados aún de significado: piedras de memoria, fetiches, pues contienen algún espíritu de sus lejanos poseedores. Sobre esta base, sobre esta reasignación de lo estético, quisiera asentar el paralelismo que aquí se propone entre la experiencia contemporánea del arte, es decir, una recepción activa, intersubjetiva y relacional, y la del artefacto-dispositivo arqueológico -sea fragmento u obra compleja o bien la propia actividad prospectiva de la excavación- en cuanto

que capaz de despertar el amor exigido por Bataille y de abrir el resquicio sublime que media entre el deseo y su entelequia, glosado por Lyotard⁷, hacia otros espacios y tiempos. Y ello, al tiempo que deja en suspenso, que procura una insatisfacción proporcional a la empatía, pues lo arqueológico, como ciertas obras de Bruce Nauman, en la medida que acerca, aleja⁸.

Pero ya el romanticismo encontró ante la ruina -entropía de antiguas grandezas- ocasión para estas emociones más empáticas y elementales que las procuradas por la bella forma. La diferencia entre aquella emoción arqueológica y la que interesó al arte del siglo xx -más allá del indicado abandono de la apreciación idealista- radica en el distanciamiento procurado por la vocación científica de la arqueología moderna. Se propone un material siempre inconcluso y abierto, que se ofrece a la sensibilidad, como al pensamiento, solo como conjunto de objetos y de hipótesis interrelacionados. Objetos como empatía: esas piedras de memoria, zapatos que, en una acción relacional, interesan y arrastran, más que por su excelente factura, porque puede uno reconocerse en ellos. Hipótesis como concepto: la forma del diálogo. Entre ambos polos el espectador contemporáneo de arte se reconoce.

5. BATAILLE, G.: “L’esprit moderne et le jeu des transpositions”, *Documents*, nº 8, 1930, pp. 49-52, p. 51.

6. BATAILLE, G.: “Le gros orteil”, *Documents*, nº 6, 1929, pp. 297-302. Ver nota 18.

7. Lyotard constata la estetización de todos los objetos de la cultura. El comercio se ha apoderado de lo sublime, “no hay pues más estética de lo sublime puesto que lo sublime es un sentimiento que obtiene su amargo placer de la nulidad de la *aisthesis*”. Solo el deseo adivina aún lo sublime, lo absoluto -“lo que excede todo hacerse forma y objeto”-, precisamente porque nunca habrá de realizarse. Tal es el campo del arte: “Si lo artístico de las obras maestras puede atravesar las vicisitudes que lo cultural sufre en el curso de la historia, lo hace en la medida en que el gesto de las obras *firma* el deseo nunca colmado. Toda reducción de lo artístico a la realidad cultural es una negación del deseo” Entre los resquicios de la cultura, lo que media entre lo deseado y lo nunca alcanzado, un cierto absoluto, un instante de lo sublime se manifiesta. LYOTARD, J.-F. *Moralidades posmodernas* (Zona, 1993). Madrid: Tecnos, 1996, pp. 21-30.

8. Este escultor norteamericano ha trabajado en sus instalaciones la idea de interrupción, incumplimiento e insatisfacción de la experiencia perceptiva. En *Corridor Installation* (*Nick Wilder Installation*) (1970) el espectador-*performer* se dirige por un estrecho pasillo hacia un monitor donde lo que ve a duras penas dada la distancia, se hace más pequeño en la pantalla a medida que se acerca: es él mismo grabado desde la entrada del pasillo.

1. 3. Cara oculta

Identificada la clase de dimensión estética otorgada aquí a lo arqueológico y su relación con la recepción contemporánea del arte, quisiera ahora destacar alguno de sus aspectos más específicos antes de pasar a sus teorías. Junto a la dimensión temporal a la que hacía referencia el texto de Detienne, lo arqueológico, que en sentido estricto se refiere únicamente a los testimonios de la cultura material, se da en espacios concretos. En lugares geográficos determinados, pero aun dentro de estos en una ubicación espacial peculiar: la arqueología es a menudo, físicamente, un construir hacia abajo, y siempre un desenterrar en el sentido de descubrir aquello que acabó bajo tierra, bajo la vegetación o bajo el olvido. *Mis en jour*, pues. El interface es un concepto fundamental en arqueología, tomado como tantos de la geología. Se trata de esa superficie virtual en la que un estrato diferenciado, al mismo tiempo limita y se pone en contacto con otro: del mismo modo que en la teoría psicoanalítica el material primario de la mente se halla en misteriosa relación y proporción con el secundario. Materiales y estratos entre los que, por otra parte, no es posible establecer límites precisos ni cerrar fronteras pues la memoria va y viene.

Parafraseando a Wittgenstein, la arqueología puede parecer, y sin duda lo parece, un buen traje para usar a menudo⁹, aunque demasiado oscuro para nuestro tiempo sin sombra. Pero lo subterráneo no es lo tenebroso, o al menos no más de lo necesario. Orfeo, como representación del poeta y del artista, debe iniciarse en los infiernos porque el arte no se dedica

a constatar lo tenido por real sino a ponerlo en duda, su antorcha no es heroica como la de Prometeo aunque trae una libertad más profunda que la de este, no se la roba a ningún dios del cielo sino al mundo de la naturaleza, mundo subterráneo del que Perséfone emerge en primavera, mundo de Eros y Tanatos, mundo de lo indiferenciado. Luego, el indefinido traje de la arqueología recibirá forma, surgirá la belleza y dejará de parecer oscuro y puede que adquiera el aspecto de una obra de arte del espíritu más diurno, clásico si se quiere, pero, nuevamente en términos de Bataille, “cuanto mayor es la belleza, más profunda es la mancha”¹⁰. También la belleza, la cara más amable del arte, hunde sus raíces en lo profundo, se desliza hacia la herida, conoce lo obscuro.

Si hallo que lo arqueológico ejerce sobre el espíritu una clase de fascinación similar a la producida por los objetos declarados artísticos es por su capacidad para presentar física, descarnadamente, esa otra cara de la vida, esa “mancha” que el tiempo deja al descubierto, esa sensación expresada por James Joyce en su relato *The Dead* de que los muertos tienen mayor presencia que los vivos. Y lo hace con parecidos recursos que el arte, con objetos; objetos a los que el tiempo carga de vértigo, al tiempo que disemina bajo tierra en distribución básicamente horizontal devolviendo lo que fue cultura, cosmos, al reino de lo indiferenciado, caos, para que su reconstrucción sea el sueño de cada paseante. Arqueología se concibe entonces aquí como “cara oculta”. Cuando Georges Didi-Huberman analiza *Le cube* de Alberto Giacometti, lo hace desde la perspectiva de la cara 13, la que sirve de base a la obra, la cara enterrada, dice el autor francés, es la

9. Al traer esta noción muy aplicada de lo estético, quisiera prevenir sobre una interpretación trascendente del término y sus categorías. Para Wittgenstein el arte es un juego de lenguaje más, y la estética, el lenguaje que se emplea para hablar de él; un hablar sobre el lenguaje que se emplea para hablar de arte. Pero todo esto reviste un carácter metafísico y “de lo que no se puede hablar, mejor es callarse”. Así, respecto a lo estético propone en cambio la idea de uso: “¿Cómo manifiesto mi aprobación respecto a un buen traje? Principalmente, usándolo con frecuencia, contentándome cuando es visto, etc.” WITTGENSTEIN, L.: *Estética, psicoanálisis y religión*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1976, p. 41.

10. BATAILLE, G. *L'érotisme* (1957). Cit. por DIDI-HUBERMAN, G. “Abrir a Venus. Desnudez, sueño, crueldad”. En: AA.VV. *El desnudo en el Museo del Prado*, (371-390, p. 389), Barcelona: Galaxia Gutenberg/C. de Lectores.

que esconde su significación. Ceguera, enterramiento, cara oculta, número 13 de los ciclos lunares. Tanto se desarrollan las formas producidas por las doce caras restantes hacia arriba, tanto más se aferra la significación de su belleza abstracta a la cara que las une al suelo; “La cara oculta es la significación profunda del objeto y es una significación que por invisible, apunta a cada espectador”¹¹.

Hay que insistir en la dimensión horizontal y oculta tanto física como metafórica de lo arqueológico, porque lo arqueológico por excelencia es aquello que se perdió, se olvidó, y en un momento dado es, hasta cierto punto, recuperado para el presente. Pero su presencia no deja de ser la de lo que pereció y aún se resiste a desaparecer, la de lo que hace largo tiempo perdió su razón de ser o su función, si la tuvo, la de aquello que nos pertenece solo como vago recuerdo a punto de extinguirse definitivamente, la de lo que se aleja. Lo arqueológico, mentalmente, siempre conserva su pertenencia al suelo en donde todas las cosas acaban por confundirse. También están, ciertamente, las ruinas que aún dan forma a la luz; pero viven de prestado, sin su gente, sin su clima y no pueden ser pensadas en términos artísticos sin más, no al menos en los mismos que una obra viva de nuestra cultura o tiempo. Han de percibirse, más bien, en los mismos términos de horizontalidad que el yacimiento y la excavación, pues pertenecen al mismo proceso temporal de desaparición que lo que efectivamente acabó arrasado. La ruina debe descubrirse constantemente y su redescubrimiento se lleva a cabo en cada

mirada del espectador como en el caso de cualquier objeto *mis en jour* recientemente. Así lo entendió ya John Ruskin al defender la muerte digna de la ruina¹². Pero no es de su desaparición física en lo que habría que pensar, sino de una desaparición virtual, de su tendencia a desaparecer en la mente de quién percibe la ruina “arqueológicamente”, de quien impregna su experiencia estética de la ruina, de arqueología.

1. 4. Yacimiento (Fig. 2)

Al insistir en la horizontalidad de lo Arqueológico se quiere destacar ese plano como espacio preferente para la confluencia arte y arqueología¹³. Cuando se procura la verticalidad -verticalidad conceptual es decir diferenciación y presencia- al objeto arqueológico, puede que surja una bella obra de arte pero a costa del significado oculto que el tiempo le confirió. Este significado nunca puede coincidir con la abstracta visualidad a la que el espectador de arte suele aplicarse, no puede obviar el dato fundamental del tiempo pasado y de la clase de “vida” entrópica que el objeto ha llevado durante ese tiempo. Tampoco, claro, aunque en un plano intelectual, del contexto en que fue producido. Por el contrario, la experiencia, valga la expresión, arqueológica demanda una clase de sensibilidad y análisis acerca del artefacto o del yacimiento que no difiere esencialmente de la requerida por el arte contemporáneo: en ambos casos la obra no se sitúa en un espacio definido al margen del espectador, en un espacio autónomo y formal, sino en

11. DIDI-HUBERMAN, G.: *Le cube et le visage*. París, Macula, 1993, pp. 11-12.

12. RUSKIN, J.: *Las siete lámparas de la Arquitectura, La lámpara de la memoria (1849)*. Barcelona, Alfa Fulla, 2000.

13. La idea de horizontalidad ha afectado profundamente al arte del s xx, tanto en su dimensión psíquica como en lo formal, y siempre como recuperación de espacios de vida menos marcados que los idealistas, propios de lo vertical, o que los de la razón, tan adecuados a la virtualidad óptica de las dos dimensiones. La obra de Jackson Pollock ha motivado reflexiones paradigmáticas en este sentido: se le señaló desde el formalismo de Clement Greenberg y Michael Fried, como cumbre del *High modernism* (modernidad artística tardía) y después, tras reconsiderar la dimensión horizontal de su obra, es decir, la condición procesual y material de su realización, previa a la “sublimación” generada por su disposición vertical, según indica Rosalind Krauss (KRAUSS, R.: *El inconsciente óptico*. Madrid, Tecnos. 1997, pp. 257-326.), como precedente necesario de las posteriores expansiones del arte. Krauss –al igual que Didi-Huberman con la idea de “cara oculta”, que es horizontal- aplica igualmente esta consideración horizontal a la obra surrealista de Alberto Giacometti, especialmente a sus esculturas-tableros de juego, que supondrían “La rotación del eje (vertical de la escultura) sobre el plano horizontal (de la experiencia)” (KRAUSS, R.: “Se acabó el juego” (1983). En: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. (58-100, p. 89). Madrid, Alianza Forma, 1996.)



Fig. 2) E. Bellotti. *Tumba de Apolo*, 2002/03.
(Fotografía: Manuel Blanco. Galería Magda Bellotti)

otro en el que lo perceptivo y lo mental se imbrican en redes de tal integración que diferenciar lo objetual de lo conceptual se hace imposible. Como en el arte actual, en la experiencia arqueológica el artefacto o el yacimiento y la

actividad mental proyectiva e imaginativa del espectador, se relacionan en términos complejos y contradictorios entre una experiencia sensible y no determinante de los objetos y los espacios, y otra discursiva y culta de los contextos y la historia.

Pero la horizontalidad de lo arqueológico es, además de un imaginario rico en significados, una mera constatación. Ninguna imagen de la arqueología le es tan característica como la de la excavación del yacimiento. Yacimiento puede entenderse como lugar en el que naturalmente se encuentran minerales, también, aunque menos naturalmente, restos arqueológicos. Podría interpretarse también, en acepciones menos actuales, como lugar en el que se yace o hay cosas que yacen, en el que se está tumbado, y también como lugar de la acción de yacer o copular; igualmente, los difuntos yacen. Yacimiento es todo eso, significados que aluden en su variedad semántica a una común y definida condición espacial, la horizontalidad en la que se integran las cosas que están en el yacimiento. Pero en arqueología tal horizontalidad es compleja y dinámica, y no carece de otros ejes. El yacimiento arqueológico es en sí mismo una de las formas del laberinto, lo es por la búsqueda sin solución que ofrece y también porque su yacer horizontal tiene una dimensión dinámica vertical: mira hacia abajo, actúa sobre una verticalidad inversa sin saber cual será su preciso deambular. La forma temporal del laberinto, la escalera de caracol, sirve como figura aplicable al construir, o reconstruir, hacia abajo en que consiste la excavación. Esto introduce un eje vertical –temporal– a la actividad arqueológica que coincide con su función de dar explicación al caos en que el yacimiento se halla.

Hasta aquí se ha destacado el plano horizontal en que física y metafóricamente tiene lugar la experiencia arqueológica, como lugar susceptible de una recepción estética equiparable a la del espacio del arte contemporáneo. En lo que sigue se describirán diversas orientaciones de la función discursiva

de la arqueología, función mediante la cual establece los modelos con que organizar los materiales del yacimiento desde su caos espacio-temporal -horizontal-vertical- originario. Para ello quisiera a continuación dar paso a la voz de los arqueólogos, para concretar las razones y los debates de la arqueología científica moderna, su relación con la historia, el arte y la cultura contemporánea, su entidad científica y sus metodologías de campo e interpretativas. Naturalmente se trata de una síntesis destinada únicamente a identificar algunas de las ideas fuerza que han dirigido el devenir arqueológico, estableciendo un recorrido básico en tres etapas: la correspondiente a la arqueología historicista de la primera parte de s. xx; la etapa de la Nueva Arqueología o procesual y la más reciente, ya de las dos últimas décadas del siglo anterior y de difícil identificación, pero a menudo englobada en el término posprocesual. A través de este encuadre general de las ideas y teorías moduladas desde la arqueología irán apareciendo clústeres que interconectan arte y arqueología, confluencias entre sus discursos que afloran con naturalidad a medida que se avanza hacia un espíritu posmoderno, cuando, ya en la última parte del estudio, lo hasta aquí expuesto aparecerá replicado en el pensamiento arqueológico reciente.

2. El discurso arqueológico

“Si existe un tema común a las páginas que siguen es este: la insistencia en que el arqueólogo no está desenterrando objetos sino gente. A menos que los fragmentos y las piezas con las que trabaja estén vivas para él, a menos que tenga él mismo un íntimo contacto con ellas, es preferible que busque otra disciplina para trabajar”¹⁴. Mortimer Wheeler.

2. 1. La teoría arqueológica europea. Lentes de aumento de la historia (Fig. 3)

La explicación arqueológica europea no puede limitarse a términos ecológicos y económicos, tal vez adecuados para otros territorios. El solar europeo es un palimpsesto irrepetible donde resulta coherente hablar de un pasado cultural que es de hecho y gracias a la investigación arqueológica, un continuo desde la prehistoria¹⁵. Así, en Europa, la arqueología es tratada, apasionadamente,



Fig. 3) E. Bellotti. Favio, 1986. Mármol. (Fotografía: E. Bellotti)

14. WHEELER, M.: *Arqueología de campo*, Madrid, F.C.E., 1979, p.7.

15. En las civilizaciones del Bronce occidental europeo, por ejemplo, ya se conocían objetos de las culturas clásicas orientales.

como ciencia humana enraizada en lo histórico y comprometida con la explicación de lo que de particular tenga cada investigación de campo en todos sus aspectos económicos y culturales, asumiendo el riesgo de la subjetividad interpretativa como preferible a la simple y científica constatación de datos.

En su célebre manual *Arqueología de campo*, obra de referencia de la estratigrafía científica, Mortimer Wheeler (1890-1976) recomienda al estudiante del norte “entregarse, como un humanista aspirante, a las tierras del Sur y de la salida del sol, donde las humanidades y la ciencia y la cultura tuvieron su origen”¹⁶. Recoge así, de forma muy explícita, una larga tradición que entronca con todas las miradas que hacia el pasado sentido como cosa propia, ha lanzado la cultura europea desde el renacimiento. El autor británico quiere mantener este espíritu histórico y humanista del que se siente heredero, pero solo después de desvincular a la arqueología del “monopolio del lingüista y del historiador” dotándola de unos instrumentos y metodologías propios, principalmente la estratigrafía, tan potentes como para obligar a describir en base a interpretaciones más fiables, basadas en la cultura material, grandes fragmentos de períodos ya históricos sobre los que los textos disponibles aportan pocos datos o datos muy sesgados. Así se busca lo que siempre se buscó, recuperar el pasado; pero el pasado que nos presenta la cultura material es más prosaico y más humano que al que nos tenía acostumbrados la historiografía habitual. La diferencia entre el historiador y el arqueólogo no estaría, pues, en los fines últimos, en ese afán por recordar todo lo que de humano tuvo lugar bajo el sol, algo que ambos persiguen, sino en el enfoque, respectivamente, más general y abstracto o

bien, más concreto e individual. Esta clase de arqueología actúa, por así decir, por contacto, se relaciona en primera instancia con lo más físicamente humano.

Wheeler, aunque imbuido aún, como veíamos, de un humanismo idealista, compara al arqueólogo con el soldado que “no lucha contra un bloque de zonas coloreadas en un mapa militar, sino contra otro ser humano, de diferente idiosincrasia pero distinguible, la cual ha de comprenderse y tomarse en cuenta ante cada reacción, ante cada maniobra”¹⁷. Es realmente notable y muy representativa de la aproximación europea a la arqueología esta promiscuidad entre el investigador y lo investigado, este erotismo para con los cuerpos, para con las cosas que les pertenecieron. Esta igualación de lo elevado y lo bajo de que, por los años de entreguerras, hablaba Bataille¹⁸. Se percibe el deseo de afianzar un *continuum* pasado-presente, la simpatía hacia el material humano, hacia sus reliquias, pues al comparar al arqueólogo con el soldado que lucha a cuerpo y no con el general, se está hablando de esa máxima aproximación a lo desenterrado. Podemos, por seguir con el símil, suponer que el papel de general sería el adecuado al historiador con ese mirar desde la atalaya o ese napoleónico paso fantasmal a través de los campos de Waterloo que presenciara Fabricio del Dongo (también arqueólogo como su creador Stendhal), que les fuerza a un relato de lo real en base a los resultados finales pero no a la realidad misma, a la intrahistoria que, sin embargo, sí tuvo ocasión de vivir desde la proximidad Fabricio. Puede suponerse que el extendido interés actual por la arqueología se relaciona con esa desconfianza hacia los grandes relatos, importantes y cerrados que, tradicionalmente, la historia tiende a imponer. En cambio,

16. WHEELER, M. *Op. cit.*, p. 150.

17. *Ibidem*, pp. 10-11.

18. Bataille, junto a colaboradores como Michel Leiris o Carl Einstein, desarrolla en la revista *Documents*. (*Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés*) (París 1929-1930) una acción radicalmente anti-idealista y opuesta a cualquier antropocentrismo, donde, de acuerdo con el ejemplo etnográfico que anima la revista, se fulmina toda pretendida jerarquía entre lo elevado y lo bajo de las culturas, toda estetización de lo real, a cuya seducción indiferenciada habría que entregarse “sin tener en cuenta la cocina poética” (BATAILLE, G.: “Le gros orteil”, *Op. Cit.*, p. 302)

la arqueología tiene algo de prosaico y mínimo, una aceptación en la que coinciden los autores europeos de la imposibilidad de cerrar modelos por cuanto los datos siempre son necesariamente incompletos y fragmentarios. Wheeler fue capaz de superar como arqueólogo el peso de la tradición histórica aplicada a su actividad -que a su entender tantos daños irreparables había causado- por medio de la metodología y las técnicas estratigráficas, procurando una madurez definitiva a su ciencia. En esto se proclamaba sucesor de Pitt Rivers (1827-1900) otro británico -por cierto, general- que, aplicando técnicas de su profesión militar, realizó las primeras excavaciones impecables y sentó las bases de una metodología científica para la arqueología en la que absolutamente todo quedaba registrado en su disposición tridimensional, creando así las bases de la estratigrafía moderna. Rivers, Wheeler y otros excavadores ya clásicos creyeron que su misión consistía en dotar a la arqueología de los instrumentos necesarios para alejarla del diletantismo habitual, proponiendo y desarrollando los métodos que ahora son de uso universal, basados principalmente en la estratigrafía; en los métodos científicos de datación -y por tanto la asociación con varias ciencias naturales- y, finalmente, en los sistemas de registro y representación de hallazgos y datos para que constituyan verdaderos libros que suplan a la destrucción que toda excavación supone permitiendo así la “vuelta” a la excavación a estudiosos posteriores.

El siguiente debate en arqueología tendrá que ver con los aspectos teóricos y los modelos interpretativos aplicados a los hallazgos ahora ya perfectamente registrables. El debate sobre la interpretación de lo excavado se asocia de hecho a la arqueología de la prehistoria por cuanto en ella es difícil y arriesgado establecer conclusiones a la luz de los siempre escasos restos

con que se cuenta. En realidad, el desarrollo tanto técnico como metodológico y conceptual de la arqueología, siempre ha estado relacionado con el reto radical que supone la reconstrucción de culturas totalmente desconocidas o carentes de testimonios escritos. Tanto la estratigrafía como el recurso a técnicas de las ciencias naturales o matemáticas, o la importante contribución de la antropología y la etnología, son producto de necesidades surgidas de la investigación prehistórica que nunca antes se habían planteado en relación a las grandes culturas históricas mediterráneas y orientales, sin embargo, son justamente estas adquisiciones forzadas por los estudios prehistóricos las que posibilitan una arqueología científica ya irrenunciable incluso cuando se aplica a épocas recientes.

Desde una perspectiva marxista, Gordon Childe (1892-1957) tuvo la decisión de proponer la primera metodología interpretativa, los primeros criterios de supuesta validez universal en la resolución de los difíciles problemas interpretativos de la prehistoria arqueológica como lo hiciera por parecidas fechas Leroi-Gourhan desde un punto de vista antropológico y estructuralista¹⁹. Aunque sus proposiciones hayan sido criticadas por abusivas en relación a las verdaderas posibilidades deductivas de los materiales con que trabajaba, tanto por la arqueología historicista como por la procesual, se le reconoce el mérito de ajustar la relación entre historia y arqueología dando a esta última la prioridad científica en el estudio de la prehistoria. Para Childe “El testimonio arqueológico se compone de tipos encontrados en asociaciones significativas”²⁰, los términos “tipos” y “asociaciones” son claves en su pensamiento y están en relación con el origen de la arqueología científica, es decir las ciencias naturales y sus métodos clasificatorios. El arqueólogo, como el botánico o el zoólogo, trata de abstracciones, de las

19. Sobre la arqueología francesa estructuralista no se va a tratar detenidamente en este texto, aunque sí se dará una escueta noción más adelante. En general en Francia, a diferencia del ámbito anglosajón, se establecen arqueología y prehistoria como estudios separados.

20. GORDON CHILDE, V.: *Introducción a la arqueología*. Barcelona, Ariel, 1972, p.14.

clases de caballos no del caballo en sí; por emplear sus propios ejemplos. La interpretación en arqueología solo es posible tras la clasificación de datos y esa clasificación solo puede llevarse a cabo cuando unas piezas se pueden poner en relación a otras, es decir cuando pueden establecerse generalizaciones sobre los hallazgos: “La reducción de la arqueología a unos tipos representa naturalmente la exclusión de agentes individuales de la historia arqueológica (...) los actores en la historia arqueológica son las sociedades, y la desaparición de la persona no debe eliminar el drama del interés humano”²¹. En cuanto al término “asociados” Childe se refiere a los artefactos o fósiles (término genérico con el que se hace referencia a lo conservado) agrupables por haber formado conjunto y haber sido usados en una misma época, tal como el ajuar de una tumba. La importancia de esta terminología encuentra su finalidad en la relevancia que el concepto tomado de la geología: *fósiles-tipo*, va a tener para el autor: “Sea cual fuere el conjunto donde se descubra un tipo característico de un período, el conjunto será fechado por aquel tipo y asignado al período del que dicho tipo es un fósil-tipo característico”²². Surgen así conceptos como “pueblos del hacha de guerra” o “pueblo del vaso campaniforme” de uso común en manuales de prehistoria pero también criticados a menudo por limitadores: “momificaciones del pasado” según Wheeler.

En todo caso, las generalizaciones conceptuales de Childe marcaron el devenir de la arqueología hasta el punto de constituirse en sustrato igualmente asumido por corrientes tan antagónicas como las difusionistas y las procesualistas. Las primeras, centraban su interpretación en las grandes influencias y migraciones, descuidando los relatos de las sociedades

concretas en beneficio del gran relato histórico y de la jerarquía cultural. En cuanto a las procesualistas, las nociones de Childe fueron condición necesaria para la aparición de las teorías radicalmente positivistas de la Nueva Arqueología que a continuación serán tratadas.

Pero, más allá de los inapelables y fructíferos logros metodológicos de esta generación de la arqueología europea, interesa aquí destacar su difícil equilibrio entre cientifismo e historicismo. En *The Dawn of European Civilisation* (1925), el propio Gordon Childe defiende que el espíritu distintivamente europeo -independencia e inventiva- empezó con la Edad del Bronce. En referencia a la cultura minoica, primera cultura avanzada ya occidental y difusora en el continente y Asia Menor de su modelo, afirma que en su arte se refleja una sociedad desprovista de poder autárquico y de despotismo: “Al contemplar el encanto de estas escenas de juegos y desfiles, animales y peces, flores y árboles, se respira ya una atmósfera europea. Por la misma razón la inexistencia de una fuerza de trabajo ilimitada en la industria a disposición de un déspota obligó a potenciar la invención y la elaboración de herramientas y armas que son el rasgo más distintivo de la civilización europea”²³. Sorprende el enorme papel que el juicio subjetivo y estético tiene en estas valoraciones en un hombre con afirmaciones tan concisas y objetivas respecto a lo posible y lo inadmisibles en una arqueología científica como las antes citadas. Como en el caso de Wheeler, el sentimiento de descendencia, de cosa propia, con que se aproximan a su objeto de estudio redime, quizás en exceso, cualquier veleidad cientifista. El propio Hodder, representante de corrientes asociables a la posmodernidad, comenta de este modo la cita anterior: “Childe, sin ser crítico, trata al menos de resolver los problemas concretos derivados de la

21. *Ibidem*, pp. 16-17.

22. *Ibid.*, p. 24.

23. Citado en: HODDER, I.: *Interpretación en arqueología*. Barcelona, Crítica, 1988, p. 109.

especificidad de la evolución cultural y económica europea y de su peculiar estilo cultural y económico²⁴. Todo, y sin duda también el relato de historia e identidad, antes que la despersonalización procesualista.

2. G Arqueología y prehistoria; procesos frente a historia (Fig. 4)

A pesar del avance metodológico hasta aquí comentado, la arqueología anterior a los años 50 del s. xx, mantuvo, como también se ha podido comprobar, un tono histórico y culturalista cuyo inevitable correlato fue cierto abuso en la interpretación de los datos y de los argumentos históricos de autoridad. La reacción surgió en Norteamérica, pionera en metodologías científicas aplicadas a la arqueología, aunque también de las propias Islas Británicas. Surge entonces la corriente que se dio en llamar Nueva Arqueología, y también Procesual o Procesual Funcionalista, formada en su mayor parte por científicos aplicados a los estudios sobre prehistoria. Su crítica a la tradición historicista europea es radical, se la acusa de carecer de metodología científica, de utilizar la estratigrafía técnica pero no científicamente, como mera recolección de datos a los que, a falta de hipótesis específicas, se aplican aprioris derivados de la cultura humanística. En palabras de uno de los primeros impulsores de esta corriente, el británico David L. Clarke (1937-1976), la arqueología europea habría sido “una ciencia empírica e indisciplinada carente de un esquema de trabajo sistemático y ordenado basado en modelos y reglas de procedimiento claramente definidos y manifiestos; carece, además de un cuerpo teórico central capaz de sistematizar las regularidades implícitas en sus datos²⁵. El positivismo que trasluce esta nueva perspectiva, supone una reacción frontal contra ese

historicismo basado en migraciones y difusiones de unas culturas a otras; a estas interpretaciones se responde que ni tan siquiera en los pocos casos constatables de difusión, se lograba explicar con ello los cambios acaecidos en los grupos. Para lograrlo, solo cabría centrarse en los propios grupos, “estudiar las sociedades como sistemas culturales activos y encontrar regularidades en el proceso histórico-cultural²⁶”.



Fig. 4) E. Bellotti. *Majano II*, 1996. (Fotografía: E. Bellotti)

“El enfoque procesual, continúa el arqueólogo procesualista británico Colin Renfrew (1937), trata de aislar y estudiar los diferentes procesos que actúan en y entre las sociedades, poniendo el acento en las relaciones con el medio ambiente, la subsistencia y la economía, las relaciones sociales dentro de la sociedad, el impacto que tienen sobre estos aspectos la ideología y el

24. *Ibidem*, p. 109.

25. CLARKE, D.L. *Arqueología Analítica*. Barcelona: Bellaterra, 1984, p. xii.

26. Esta frase define a la perfección el significado de un concepto central de la arqueología procesual: el de Generalización. RENFREW, C. y BAHN, P., *Arqueología. Teorías, métodos y práctica* (1991), Madrid: Akal, 1993, p. 451.

sistema de creencias dominantes, y los efectos de interacciones que tienen lugar entre las distintas unidades sociales”²⁷. Los presupuestos teóricos y técnicos de la arqueología procesual se acomodarán especialmente bien a la arqueología de culturas de tradición rota como son las amerindias y las prehistóricas, mostrándose así muy efectivos en su aplicación a grupos de cazadores-recolectores y de agricultores primitivos que fueron al fin considerados desde sus parámetros ecológico-económicos y funcionales específicos. Eran estos, y solo muy rara vez las influencias externas, el motor de cambio y en consecuencia la clave de la explicación. Sin embargo, su orientación funcionalista se interesó mucho menos de lo que sugería Renfrew por los determinantes simbólicos y cognitivos de aquellas sociedades.

Si bien es cierto que a partir de la potente precisión y amplitud de datos procesados por estos arqueólogos podían establecerse hipótesis de conjunto respecto al desarrollo de los grupos, desde el propio núcleo de esta metodología se admitió que para el estudio de sociedades más complejas, así como para determinar los sistemas cognitivos en general, el modelo procesual no resultaba ya tan satisfactorio: “Los miembros de la escuela procesual consideran al comportamiento humano como un punto de coincidencia (o ‘articulación’) entre gran número de sistemas, cada uno de los cuales engloba fenómenos tanto culturales como no culturales –a menudo muchos más de estos últimos-. (...) La estrategia de la escuela procesual es, por tanto, aislar cada sistema y estudiarlo como una variable independiente. Por supuesto, la finalidad última es la reconstrucción de todo el patrón de articulación, junto con todos los sistemas relacionados, aunque este complejo análisis ya ha demostrado superar las capacidades de los teóricos procesuales”²⁸. Esta precisa descripción del alcance, tanto como de los límites, de la arqueología procesual se debe precisamente a uno de sus

más influyentes representantes, el norteamericano Kent Flannery (1934), quien tratará de reforzar tales carencias del análisis procesual aplicando el Enfoque Sistémico.

Flannery, como toda la Nueva Arqueología, pone gran énfasis en el medio ambiente, la economía y la subsistencia por ser variables controlables, frente a los factores culturales, sociales y cognitivos. Hacia 1968 comienza -como muchos otros científicos- a aplicar la Teoría de Sistemas. Su consideración de las culturas como sistemas divisibles a su vez en subsistemas, encuentra su origen en la Cibernética y sus conceptos de retroalimentación positiva y negativa, de entrada y salida; también en la estadística y en los modelos de previsión informáticos. La sistémica aplicada a la arqueología, procurará explicaciones muy precisas de la cultura económica y material de los pueblos prehistóricos, su capacidad para procesar grandes cantidades de datos la harán imprescindible en los estudios muy generales como los relativos a la alimentación, la aparición de la agricultura, los orígenes del estado centralizado, etc. Fueron, sin embargo, señaladas rápidamente sus disfunciones. Primero desde el Estructuralismo y la Teoría crítica, por no integrar en su modelo el punto de vista, es decir, el estatus analítico y cultural propio: occidental, positivista, colonial, etc., y posteriormente por la tendencia Posprocesual, según la cual la ausencia de motivaciones culturales-cognitivas como determinantes de los procesos, lleva a una “uniformidad” entre ellos y así la explicación sistémica aparece como intemporal y despersonalizada: la actividad humana se presenta uniformada y ajena a la peculiar historia que ella misma genera. Se trataría entonces de una exhaustiva descripción, pero incapaz de dar cuenta de lo que pasa en el mundo, pues se limita a generar modelos que lo imitan. En estas condiciones, los efectos de la deducción estrictamente causal aparecen

27. *Ibidem*, p. 431.

28. *Ibid.*, p. 431.

previsibles y regulares acentuando, efectivamente, la “generalización” -un precepto principal de la teoría procesual- como constatación de procesos subyacentes a las historias particulares. El mecanicismo implícito en esta consideración del devenir humano ha sido muy criticado como connivente con la tendencia dominadora de las elites (Teoría crítica) y, a otro nivel, como capaz de describir -incluso los procesos más complejos, lo cuál ya justificaría el modelo- pero no de explicar.

Estas críticas inciden en limitaciones que la propia Nueva Arqueología intentará solventar, como hizo Flannery potenciando el dispositivo analítico, o como posteriormente hará Renfrew que, sin renunciar al enfoque procesual y a conceptos básicos como los de “contrastación” y “generalización”, asume algunas cuestiones de fondo con su propuesta de síntesis Procesual-cognitiva²⁹. Pero, en todo caso, la influencia del punto de vista procesual en todo el mundo fue tal que la corriente más actual, y también más vinculada a Europa, se denomina Posprocesual.

2. H Arqueología posprocesual. La verdad del artefacto (Fig. 5)

De la misma arqueología británica de la que se han presentado sus tendencias historicistas de la primera mitad del s. xx y su participación en el procesualismo posterior, surge el debate que aún puede considerarse actual, en términos mucho más teóricos y conceptuales. Los aspectos técnicos de la disciplina quedan resueltos en la generación anterior y las nuevas tecnologías

científicas e informáticas y sus modelos devienen instrumentales y encuentran cauces para integrarse automáticamente, sin más debate, a la investigación arqueológica. Tras aquellas etapas necesarias, la arqueología encuentra tiempo para practicar una reflexión puramente abstracta sobre el sentido de su labor de recuperación del pasado que va más allá de delimitar el campo de su disciplina o de defender un espíritu humanista o bien cientifista para ella, como hicieran sus maestros. Esa reflexión, sin embargo, no pierde de vista aquellos referentes históricos, muy al contrario, como corresponde al momento posmoderno –poscientifista- que la enmarca, la vuelta a la historia es una característica de estas reflexiones. Pero vuelta a un concepto de la historia propiamente arqueológico que acepta de buen grado lo fragmentario de su discurso y lo provisional de sus conclusiones. La arqueología desde el último cuarto del s. xx se va convirtiendo, exactamente como el arte, en una suerte de “obra abierta, en texto barthesiano dispuesto siempre a ulteriores desplazamientos³⁰.

La relación que se establece entre la tradición histórica de la arqueología y esta arqueología que se ha dado en llamar posprocesual ha sido teorizada ampliamente por el también británico Ian Hodder (1948), autor actual de referencia y temprano adalid de las posturas poscientifistas: “Solo cuando planteamos hipótesis acerca de los significados subjetivos presentes en la mente de una comunidad humana del pasado podemos empezar a hacer arqueología. (. ..) Los arqueólogos han preferido eludir el problema, aferrándose a la comodidad de la ciencia empírica, que no es más que

29. “En los años 70, los estructuralistas, posestructuralistas y luego los posprocesualistas reaccionaron contra el funcionalismo de la primera generación de la Nueva Arqueología, abogaron por un mayor énfasis en las ideas y creencias de las sociedades del pasado y, alegando que todo conocimiento es subjetivo, criticaron los procedimientos de contrastación. Los procesualistas han respondido reafirmando la importancia de la contrastación, pero han aceptado la necesidad de volver la vista sobre las ideas, creencias y los aspectos cognitivos de la cultura. Así, en la década de los 80 se puede ver el surgimiento de una nueva síntesis procesual-cognitiva” (*Ibid.*, p. 454.) Ver también nota 25.

30. Se admite hoy que el propio acto de recepción de la obra queda incluido como parte constitutiva de la misma, quedando así “en movimiento”, “abierto”, como señaló Umberto Eco (ECO, U. *Obra abierta* (1962). Barcelona: Ariel, 1990, pp. 71-104) y propiciando, lejos de la autoridad del autor, una vida imprevisible en la complejidad contextual pues “la teoría del Texto sólo puede coincidir con una práctica de la escritura” (BARTHES, R.: “De la obra al texto” (1971). En: WALLIS, B. (Ed.). *El arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación.* (169-174, p. 174). Madrid: Akal, 2001).



Fig. 5) E. Bellotti. *Cerámica I*, 2002. (Fotografía: Manuel Blanco. Galería Magda Bellotti)

una fachada agrietada y rota. Ahora tenemos que afrontar directamente la subjetividad del significado. Entiendo que el papel de la historia es comprender la acción humana no el evento. Comprender la acción es comprender los significados subjetivos, el interior de los acontecimientos³¹.

Si la evolución de la arqueología había seguido la dirección de la validación científica, es decir verdadera y universal, de las interpretaciones, llegando por un lado al gran discurso histórico tardo-romántico y por otro a un cientifismo potente pero básicamente descriptivo, ahora se aceptará como inevitable y estimulante el carácter esencialmente incompleto de la historia arqueológica. Se ve en ello, no un problema sino, antes bien, una liberación respecto a un uso espurio de la arqueología, orientado a establecer relatos justificadores, sino interesados, y simplificaciones cómodamente razonables en las que pierden la complejidad y el individuo. Resulta así paradójico comprobar que una ciencia de lo muerto se presentase tan viva, tan vinculada a los debates de la época. Pero es en realidad muy coherente, pues la mirada al pasado como reacción a la tradición moderna de lo nuevo y el progreso fue, precisamente, sensibilidad de época para la que se dio en llamar posmoderna, cuyos efectos aún se sienten. Los arqueólogos quieren ajustar qué clase de relación puede establecer el presente con los fósiles del pasado pues solo desde la idiosincrasia del presente pueden comprenderse las hipótesis con las que se trabaja sobre el pasado. Son también conscientes de la nueva dimensión estética de su trabajo capaz de mostrar perspectivas alternativas a un presente, como todos ellos, soberbio y ciego; presencias del pasado que abren intersticios, a modo de “terceros paisajes”³². Esta vuelta de la arqueología a las pasiones de sus orígenes -aunque no a sus formas- se concretará en el deseo de procurar una nueva relación de la arqueología, no ya con la historia, incluso con la historia del arte.

Veíamos cómo Hodder insiste en los aspectos subjetivos y no comprobables de su actividad arqueológica, el problema de la validación científica sigue

31. HODDER, I.: Interpretación en arqueología. Barcelona, Crítica, 1988, p. 101.

32. Hago referencia a los Terceros paisajes de Gilles Clément: espacios reales sustraídos a la especialización, expuestos aún a lo diverso por haber sido olvidados, pero también potente metáfora de resistencia al pensamiento prescrito. La arqueología hoy, como el arte, atiende a parecidos valores y construye similares paisajes. CLÉMENT, G.: Manifiesto del Tercer paisaje (2004), Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

ahí pero se le niega como problema central, lo único que cabe hacer en ese sentido es aplicar técnicas de excavación perfectas y objetivas en su realización y en su registro documental que permitan nuevas revaloraciones del texto material que propone la arqueología, y establecer modelos de aproximación abiertos y contrastables. Tal fase posprocesual de la arqueología supone la superación de las dicotomías presentes en la arqueología y que Hodder concreta en las siguientes: Entre individuo y norma, entre estructura y proceso, entre lo ideal y lo material, y entre sujeto y objeto.

Respecto a la primera, el debate más antiguo en arqueología, se trata de recuperar al individuo actuando en su sociedad. Si, como ha venido haciendo la Nueva Arqueología, la variabilidad procesual obvia las particularidades, los aspectos marginales o centrífugos de las culturas, cuando muy a menudo son estos los que proponen los cambios que efectivamente tendrá lugar, entonces se pierden los significados y la prolija y precisa explicación de los procesos económico-culturales no satisface las expectativas de la historia. No obstante, conceptos como variabilidad y procesos, y las metodologías asociadas a ellos, son ya irrenunciables, pero Hodder considera necesario aplicarlos a la auténtica complejidad cualitativa, de significados, que ofrece la cultura material, y no solo a la elaboración generalizadora y cuantitativa de los datos. La importancia del individuo frente a la norma ha de tener su paralelo en la importancia que la arqueología debe conceder a lo particular

sin eliminarlo ni forzarlo en sus generalizaciones. La producción material debe, pues, “describirse como un proceso en el que los distintos grupos de interés e individuos tratan de instituir significados autoritarios o establecidos frente a la capacidad inherente del individuo o individuos de crear sus propios esquemas cambiantes y libres. (...) la arqueología posprocesual, por primera vez en la historia de la arqueología, intenta abrir un debate sobre la relación procesual entre el individuo y la norma social. Y, sobre todo, introduce por primera vez algo distinto del proceso en sí”³³.

Respecto a la segunda dicotomía, proceso-estructura, el posprocesualismo constata la importancia de los procesos tanto históricos (difusión, emigración, etc.) como adaptativos (ecología, demografía, etc.) y la de su estudio por parte de las tendencias arqueológicas correspondientes, pero, como ya se ha visto, es muy crítico con el modo de abordarlos. “La idea de que tras los procesos históricos y adaptativos se esconden estructuras y códigos de presencia y ausencia no encaja fácilmente con el empirismo y el positivismo que han dominado la arqueología desde sus orígenes. En este sentido la arqueología posprocesual, en la medida en que incorpora el estructuralismo³⁴ y el marxismo, constituye una ruptura mucho más radical que la anterior”³⁵. En cuanto al tercer par, la contraposición entre lo ideal y lo material, tiene que ver con la aceptación en arqueología de la necesidad y la posibilidad de una reconstrucción rigurosa de los significados subjetivos, y

33. HODDER, I. Op. cit., pp. 181-182.

34. Estructuralismo y posestructuralismo constituyen el sustrato filosófico de la actitud arqueológica posprocesual, al igual que de buena parte de la cultura y el arte del momento posmoderno. Los autores británicos, especialmente, se han ocupado de dar forma específica al debate arqueológico, y de ahí su presencia casi exclusiva en este rápido recorrido, pero el debate es más amplio y el estructuralismo una de las principales manifestaciones de las corrientes continentales. Su aportación tiene que ver con la superación del carácter cuantificativo y funcional del procesualismo, creando un entorno analítico orientado a la identificación del sistema de significados de la cultura material, sin por ello descuidar el registro cuantificativo de los datos. De este modo, el sistema es capaz de introducir no solo lo que hay, lo presente y accesible, sino también, y en base a la propia estructura del sistema, interpretar lo que falta, restituir la estructura que determina los comportamientos sociales y culturales. Si es necesario especificar el papel que pudo asumir el modelo estructuralista en arqueología, es porque su capacidad para relacionar en toda su complejidad, y no como compartimentos estancos o subsistemas, las distintas esferas de la cultura material, de la actividad humana y de sus transformaciones, está en la base de la sustitución de posturas arqueológicas positivistas por otras más abiertas a la especificidad del caso y a la multiplicidad de enfoques.

35. *Ibidem*, p. 182.

de lo que esto supone en cuanto a la renuncia a teorías cerradas. Los datos de la cultura material solo propician teorías abiertas a nuevas preguntas. Y, finalmente, en cuanto a la consideración del propio entorno del arqueólogo, replantea la relación entre objeto y sujeto. Sería necesario, según Hodder, considerar las estrategias de poder en la sociedad contemporánea y la relación del arqueólogo con ellas, su subjetividad, como un contexto más de la investigación sobre el pasado, pues no son solo los datos empíricos, los restos materiales observables, lo que hay que tener en cuenta, sino nuestra propia perspectiva; objeto y sujeto comienzan así a disolverse. “Aunque el arqueólogo sea riguroso y científico al unir teoría y datos, gran parte de la definición de esos datos depende de nosotros mismos. (...) Por lo tanto el interés de la arqueología posprocesual por la estructura, la mente y el significado, lleva, en teoría, a un interés mayor por la presencia del presente en el pasado”³⁶.

La arqueología posprocesual no propone, pues, novedades metodológicas, ni una línea de pensamiento tan definida como otras propuestas aquí presentadas. Es difusa y ecléctica como corresponde a los tiempos y, probablemente por ello, pero también por haber hecho una crítica sólida y constructiva hacia las propuestas interpretativas del pasado, se ha constituido en una plataforma en la que representantes de todas las antiguas tendencias como el propio procesualismo, el idealismo histórico o el marxismo, además de

algunas más próximas como la teoría crítica, el neomarxismo, el indigenismo o el feminismo, encuentran acomodo. Vimos más arriba un buen ejemplo de esta convergencia con la propuesta Procesual-cognitiva de Colin Renfrew, reconocimiento implícito de la carencia cognitiva de la tradición procesual, al tiempo que aceptación de las ideas y creencias de las sociedades como parte irrenunciable de la explicación. Es, no obstante, una aceptación a regañadientes que, como también se señaló, mantiene en buena medida ese afán generalizador y economicista propio de la Nueva Arqueología. Por otra parte, y simétricamente a lo dicho para el procesualismo, la arqueología europea mantiene, incluso en su formulación posprocesualista más reciente, vínculos firmes con su tradición histórica, filológica y humanista, ciertamente actualizada a través del estructuralismo y la teoría crítica³⁷.

3. De nuevo arte y arqueología

La arqueología aparece ahora en condiciones de volver a asociarse a la historia del arte, aunque en términos opuestos a los dados en su origen coleccionista. Se cerraría así un círculo análogo al desarrollado por el arte desde su antiguo uso social reglado y central hasta el complejo descentramiento actual, surgido de su ilustrada autonomía y muerte³⁸. La crisis de la forma que afectó al arte después de las manifestaciones finales de la modernidad tardía y que dio lugar al cajón de sastre posmoderno,

36. *Ibid.*, p. 186-87.

37. Un buen ejemplo de sensibilidades perfectamente encuadrables en la etapa posprocesual de la arqueología e igualmente asimilables a la crítica de género, minorías y eurocentrismo tan relevante en el arte de años 90 del s. xx, lo constituyen las arqueologías llamadas indígenas, enfrentadas a los puntos de vista occidentales como residuos imperialistas, negando la metodología positivista como inadecuada y prepotente. El re-enterramiento de restos humanos, expuestos en museos o pendientes de estudios arqueológicos, de muchos miles de años de antigüedad, ha sido exigido, y en muchos casos obtenido, por pueblos originarios de Australia o América. Así reivindican su nación y dignidad, que es la misma que la de sus antepasados de hace 100 o de hace 30.000 años pues su tiempo es cíclico, no basado en el progreso histórico; el concepto de arqueología hasta aquí expuesto es absurdo para ellos.

38. Son muchos los autores –destacadamente Hans-Georg Gadamer y Arthur C. Danto– que utilizan el concepto metafórico de muerte o de fin del arte, en alusión al carácter pretérito que la estética hegeliana otorga al arte en su etapa “Romántica”: “El arte no suministra ya, a nuestras necesidades espirituales, la satisfacción que otros pueblos han buscado y encontrado. Nuestras necesidades e intereses se han desplazado a la esfera de la representación y, para satisfacerlos, debemos recurrir a la reflexión, a los pensamientos, a las abstracciones y a las representaciones abstractas y generales. Por ello, el arte no ocupa ya, en lo que hay de verdaderamente vivo en la vida, el lugar que ocupaba en el pasado, y su lugar se ha llenado por las representaciones generales y las reflexiones.” (HEGEL, G.W.F.: *Introducción a la estética* (c. 1835). Barcelona, Península, 1990, pp. 30-31.)

encuentra su paralelo en muchos aspectos y campos de la cultura, también, como hemos visto, en la arqueología. La pérdida de la forma en arqueología sería la pérdida de la seguridad en la teoría y la duda sobre el alcance de la metodología; sería el reconocimiento expreso de la imposibilidad de completar los discursos históricos a los que se aplica, en realidad, de la conveniencia de no pretender tal completamiento. Aunque en las tesis propuestas por Hodder hay componentes modernos como la influencia de la teoría crítica y el neomarxismo que lo vinculan a un proyecto de emancipación, en el aspecto formal propone una deconstrucción de discursos, una multifocalidad como estrategia para acceder al objetivo último, el individuo. Se trata de la misma profunda desconfianza hacia el gran relato que Lyotard expuso en *La condición posmoderna*³⁹, y que es tan manifiesta en tantas ramas del saber, muy especialmente en el arte.

Sin duda, quien esté familiarizado con las teorías del arte manejadas a lo largo del s. xx podrá establecer aquí y allá interesantes y manifiestos paralelismos con la teoría arqueología hasta aquí presentada. Sin ánimo de perturbar esas potenciales lecturas personales, en definitiva las que este texto quisiera propiciar, señalaré en esta parte algunas interesantes confluencias: vínculos en ocasiones muy explícitos o bien los propios de la época compartida. Y siempre, tratándose de arte y arqueología, un cierto y wittgensteiniano aire de familia entre sendos juegos de lenguaje.

3. 1. La modernidad y sus nuevos pasados (Fig. 6)

Recuperando ese primer momento con que se inició el recorrido por las teorías de la arqueología científica, aquellas corrientes vinculadas con la historia y las interpretaciones difusionistas muy propias del punto de vista europeo, hay que reparar en que su época discurre paralela a las renovaciones artísticas de la primera mitad del s. xx. Aquellas renovaciones modernas pueden muy bien definirse desde la consideración de una tensión completamente nueva entre lo científico y lo originario que las caracteriza. Científico, en cuanto a la búsqueda de nuevos mundos y modos de representación más acordes con las realidades puestas de manifiesto por las ciencias -fueran físicas, antropológicas o psicoanalíticas- y menos con la tradición visualista reservada otrora para el arte. Una aproximación específica a lo real equivalente a la efectuada por la arqueología con la excavación moderna. Originario, en su urgencia por establecer más allá de las bellas artes y su tradición instituida, un nuevo contrato entre el arte y la vida, recuperando una inmediatez cuyos modelos se hallaron tanto en la etnografía como en la arqueología. Un contrato que encontró su primera manifestación en la liberación formal determinada por el conocimiento de modelos plásticos primeros aportados, inicialmente por el coleccionismo y después, tras la importante aportación de *Negerplastik* (1915) de Carl Einstein, por la etnografía moderna que repone aquellos objetos en su natural ámbito antropológico de vida y de uso; ajeno a las bellas artes y las valoraciones meramente formalistas⁴⁰.

Pero en el imaginario artístico moderno, la manifestación de lo originario no se halló nunca circunscrita a lo propiamente etnográfico, sino que integraba

39. "El recurso a los grandes relatos (de legitimación) está excluido; no se podría, pues, recurrir ni a la dialéctica del Espíritu ni tampoco a la emancipación de la humanidad para dar validez al discurso científico posmoderno". LYOTARD, J. F. *La condición posmoderna* (1979). Madrid, Cátedra, 2004, p. 109.

40. En 1929 André Schaeffner, prestigioso etnógrafo y musicólogo, escribe sobre cómo deberían exponerse los instrumentos: "Quien habla de etnografía admite necesariamente que ningún objeto para fines sonoros o musicales, tan primitivo o tan informe como se quiera, será excluido de una clasificación metódica. (...) (El museo de etnografía) tendrá en cuenta la confusión psicológica que revela su nacimiento y su empleo". SCHAEFFNER, A.: "Des instruments de musique dans un Musée d'Ethnographie". *Documents*, n° 5, 1929, 248-254, p.248.



Fig. 6) E. Bellotti. Sin título I. 1989. (Fotografía: E. Bellotti)

también la prehistoria y los hallazgos procedentes de las excavaciones, fueran las manifestaciones arcaicas de las civilizaciones históricas, las producciones autóctonas del solar europeo, o bien el arte oriental y precolombino oculto en las selvas. Todo esto, en forma de arte, fragmentos, objetos, ritos y mitos, ocupaba en una sorprendente proporción las páginas

de las revistas vinculadas al arte, tanto las de tono vanguardista, como las del arte moderno y otras de talante más tradicional. Más allá del sesgo estético de cada medio, fueron constantes los artículos y monográficos sobre estas producciones rescatadas tanto del reciente yacimiento arqueológico como de su olvido coleccionista en perdidas vitrinas de las secciones de antigüedades de los museos, situando los productos de la investigación arqueológica en el territorio del gusto moderno, poniendo los fragmentos y estatuillas en competencia con la producción de actualidad⁴¹. No puede ser un objetivo de este artículo concretar el arte y los muchos artistas que entonces participaron del ámbito arqueológico, pero la asombrosa presencia de este en las publicaciones al lado y en pie de igualdad ante la sensibilidad del espectador moderno, de las producciones artísticas contemporáneas, indica hasta qué punto la ciencia arqueológica y sus descubrimientos se integraron en el imaginario artístico⁴².

3. 2. Arqueología procesual y arte en América (Fig. 7)

Si ahora avanzamos hasta esa segunda etapa de la arqueología científica desarrollada entre los años 50 y 70 del s. xx, la Nueva Arqueología o Procesual, la confluencia arte y arqueología se hace más discursiva sin por ello dejar de contar con formas compartidas como las ofrecidas por tantos artistas del paisaje. Para aproximar aquel debate arqueológico a un paralelo artístico, no es posible dejar de pensar que los arqueólogos del procesualismo ya presentados, en especial los norteamericanos, proceden del mismo conjunto de influencias culturales que los artistas. Un concepto fundamental

41. Objetos arqueológicos como, por ejemplo, las figuritas cicládicas que se estaban extrayendo de las tumbas o los fragmentos precolombinos que asombraban al imaginario europeo de las primeras décadas del s. xx, fueron considerados por muchos críticos del arte moderno —entre ellos Christian Zervos, editor y director de *Cahiers d'Art*— como intrínsecamente superiores a las producciones escultóricas contemporáneas, incluidas las vanguardistas.

42. Una obra clásica que ilustra la progresiva introducción de las producciones etnográficas y, en menor medida, de las arqueológicas prehistóricas y arcaicas, en los ambientes del arte moderno, es: RUBIN, W. S. (ed.): *Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1984.



Fig. 7) E. Bellotti. *Nereida XIX*, 2002. (Fotografía: Manuel Blanco. Galería Magda Bellotti)

para estos arqueólogos como es el de “generalización”, descendiente del de “uniformidad”⁴³, coincide de hecho con la identificación de regularidades en los significados mentales que supone la consideración de los mitos como universales arquetípicos e inconsciente colectivo propuesta por Jung, y que tanta importancia tuvo en la configuración de esa suerte de nuevo

primitivismo que caracterizó al primer arte autóctono de los Estados Unidos, el Expresionismo Abstracto. Ambas generalizaciones quieren establecer un sustrato compartido por las culturas, como por los individuos, al que no afectaría esencialmente ni la individualidad ni los avatares históricos; se trata de una suerte de nueva metafísica suprapersonal en la que todo se presenta sin concreción espacial-individual, temporal-histórica. Esa clase de metafísica del americanismo que el pintor Barnett Newman vinculó a la superación de la historia y a la vuelta a lo esencial y lo sublime en su escrito *Lo sublime es ahora*⁴⁴ y que en los artistas del Land Art se manifestó, igualmente, como una voluntad de inmensidad sin acotar ni en el espacio ni en el tiempo y, como veremos por sus propias declaraciones, más allá de lo histórico. Lo geológico, que tan vinculado está al nacimiento de la arqueología científica, acaba definiendo a través de la ecología y el concepto de generalización, la personalidad de la arqueología americana y su tendencia a considerar al ser humano más en términos de especie que produce una cultura funcional para adaptarse al medio, que de individuo marcado culturalmente. Ecología y prehistoria son intereses que van a compartir arqueólogos y artistas en Norteamérica.

“Creo que la mayoría de nosotros somos muy conscientes del tiempo geológico, de la enorme extensión del tiempo que esculpe la materia. Piensa en una pieza de A. Caro; expresa una cierta nostalgia del mundo como Jardín del Edén, mientras yo pienso en términos de millones de años que abarcan los tiempos en que no existía el ser humano”⁴⁵. Así expresaba el artista norteamericano Robert Smithson el sentir de aquella primera generación

43. Es lo tratado más arriba con el encabezamiento de: *Arqueología y prehistoria; procesos frente a historia*.

44. En su artículo *The Sublime is Now*, publicado en *Tiger's Eye* en 1948, Newman afirma la emancipación de la mirada americana: “Creo que aquí en América, algunos de nosotros, libres del peso de la cultura europea, estamos encontrando la respuesta negando completamente que el arte tenga nada que ver con el problema de la belleza y dónde hallarla. (...) Nos estamos liberando a nosotros mismos de las cargas de la memoria, asociación, nostalgia, leyenda, mito o cualquiera que hayan sido los recursos de la pintura europea occidental. (...) sin la lente nostálgica de la historia” NEWMAN, B.: “Lo sublime es ahora”, *Kalias*, nº 10, 2º, 1992, 86-88, p. 88.

45. SMITHSON, R.: “Conversaciones” (1969). RAQUEJO, T.: *Land Art*. (103-113, p. 109). S. Sebastián, Nerea, 1998.

de artistas del paisaje, en su caso concreto de los *Earthworks*. Todos los elementos del comentario son aquí pertinentes incluida su referencia al escultor británico Anthony Caro y al Jardín del Edén manifestaciones ambas del pensamiento europeo que, frente a la sublime inconmensurabilidad de América, convierte su viejo solar en un jardín donde solo hay recuerdos, historia. Más arriba hubo ocasión de apreciar críticas análogas lanzadas desde la arqueología procesual al historicismo europeo: es exactamente lo que aquí hace un representante del posminimalismo procesual, pues incluso en tal término “procesual”, concepto fundamental para la escultura de los años 60 y de los 70 del s. xx, esa analogía es activa⁴⁶.

Es, por lo demás, conocido el interés de aquellos artistas por las culturas originarias americanas y en general por la prehistoria, incluso por la idea específica de excavación y por la actividad de la arqueología experimental. En ellos el vínculo formal con lo arqueológico es evidente incluso en la escala y el proceso aplicados. Así ocurre en obras que parafrasean las extensas intervenciones en el terreno propias de diversas culturas de América: las de Nazca, o los diseños arraigados en muchas culturas, como la espiral, el laberinto y otros esquemas formales intemporales. También, la propia apariencia de los restos arqueológicos: de los túmulos o montículos que antiguas construcciones dejaron; de los diseños que de antiguos cultivos descubre una luz oblicua favorable; incluso de la propia excavación. Baste considerar obras como *Masa desplazada y remplazada* o los *Túmulos efigies* de Michael Heizer para quien la práctica de la arqueología es una referencia expresa; el *Muelle en espiral* o *Círculo roto* de Smithson; las intervenciones en zonas desérticas de

Walter de María o de Denis Oppenheim; las construcciones miniaturizadas de Charles Simonds, o las formaciones líticas de Richard Long, por introducir también aquí -como en la arqueología procesual- el arte británico. Son nuevos *Arqueologismos* como los de Henri-Rivière. Una suerte de arqueología traída al presente, hacia arriba, siguiendo el eje vertical de la excavación, ofreciendo así un nuevo tiempo a aquellos signos intemporales, geológicos, de lo humano pero, dado el carácter efímero de aquella actividad escultórica, tiempo de inmediato entregado al ciclo entrópico de la erosión y la horizontalidad.

La búsqueda de elementos generales y de constantes que los arqueólogos procesualistas quieren deducir de sus investigaciones de campo, así como el encuadre de sus explicaciones en el medio ambiente y sus derivaciones económicas, unifican causas y efectos en las distintas culturas originarias dándoles una dimensión ecológica y mecanicista. De hecho, la arqueología en Norteamérica se vincula más a la etnografía y la antropología que a los estudios históricos en los que las universidades europeas siguen integrándola. Los paralelismos entre los procesos mentales generadores de esta clase de arqueología y los que están en la base de la sensibilidad que motiva el *Land Art* y otras manifestaciones del arte y la cultura norteamericanas, son destacables y sugieren su pertenencia a un mismo campo o juego cultural.

3. 3. Arqueología posprocesual y posmodernidad (Fig. 8)

La confluencia posmoderna entre arte y arqueología es completa en cuanto a los discursos que vinculan sendas actividades con el espacio social e histórico,

46. Es inevitable reparar en esta coincidencia —que no equivalencia— terminológica. En ambos procesualismos, artístico y arqueológico, se trata de reparar en los medios y las etapas, en la actividad y el recorrido antes que en los resultados estáticos y las finalidades, que siempre entrañarían superposiciones ideológicas. Entre las décadas de los años 60 y 70 del pasado siglo se asimiló el propio proceso conceptual y productivo como objeto específico de la propuesta artística. Lo procesual se hizo entonces efectivo en un sin número de registros, simultáneamente en Europa y América, como atestiguan muchos proyectos colectivos de la época. Es, por ejemplo, el caso de *Nine at Leo Castelli* (New York, 1968) exposición propuesta por el inagotable Robert Morris (uno de los teóricos del *Process Art* a través de su noción de Antiforma) donde presentaba a europeos del *Povera* como Giovanni Anselmo o Giberto Zorio y americanos como Eva Hesse, Bruce Nauman o Richard Serra, además de a sí mismo con sus fieltros posminimalistas (GUASCH, A. M.: *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Forma, 2001, p. 41).



Fig. 8) E. Bellotti. *Aparecer*. 1996. (Fotografía: E. Bellotti)

y en el uso polifacético de sus respectivos instrumentos y modelos de análisis. Es inevitable establecer un correlato estético para un pensamiento arqueológico que, como el posprocesual, concede una suerte de plena autonomía significativa al objeto arqueológico, al artefacto o la ruina, procurándole, sí, contextos, pero evitando forzar su integración como pieza fija del correlato histórico. La natural fragmentariedad del fósil (lo que ha perdurado) es aceptada como forma final, dejando de ser mera razón instrumental al servicio de discursos mayores. El carácter específico y la alusión al individuo del fósil cultural, preserva una dimensión subjetiva y resistente a generalizaciones y causalidades abusivas que comunica en términos más relacionales, de experiencia humana compartida, tanto con el propio arqueólogo como, sin duda, con un espectador. Este, expuesto más a las preguntas que a las antiguas respuestas, difícilmente escapará a una valoración finalmente estética, en cuanto conocimiento sensible y no determinante, de la experiencia que esa ruina, excavación o artefacto le aportan.

El fragmento posmoderno en arte fue igualmente una renuncia a lo completo, a la obra entendida como autonomía formal, como el sistema completo y autosuficiente de las estéticas idealistas, porque si en la arqueología el paso del tiempo y su inapelable destrucción de la cultura material obliga a aceptar la condición fragmentaria e hipotética de su investigación, en arte se llega al fragmento tras el fracaso doloroso del proyecto moderno. Cuando en torno a 1980 se oficializa desde la Bienal de Venecia “El fin del prohibicionismo”⁴⁷, y la arquitectura, ya posmoderna, se entrega a ornamentos y simbologías de poder culturalmente arqueológicos: pilastras, frontones, adosados a estructuras racionalistas, etc., el arquitecto, como en general el arte, estaba renunciando a antiguas utopías y proyectos para, en unos casos, rencontrarse complacido con el pasado mediante prácticas de cita y apropiación, en un ejercicio

47. PORTOGHESI, P. (Ed): *La Presenza del passato*. Venezia, La Biennale, 1980, p. 9.

acusado de neoconservador, y en otros, entregarse a una inevitable reflexión crítica sobre el fracaso ético y la inanidad estética del Movimiento Moderno avanzado y, en general, de los últimos desarrollos de la modernidad⁴⁸.

Arqueología y arte comparten, pues, su desconfianza hacia el proyecto moderno -sea el de la historia o el de la forma- y sus claridades, comparten fatalismo al percibir y aceptar las limitaciones epistemológicas y la reubicación social de su propia actividad: fin del gran relato histórico-científico, por un lado, muerte del arte, por el otro. Confluyen así en lo mejor de una actitud posmodernista crítica. Pero también pueden hacerlo en su más complacida y “espectacular” versión, porque la estética difusa, el hiperesteticismo contemporáneo, integra a la arqueología como un elemento más de la cultura del ocio. Hodder, haciéndose eco de la noción de Industria cultural desarrollada desde la Teoría crítica⁴⁹, previene contra una arqueología complaciente, sin interrogantes, desvirtuada: “Si bien hay muchas excepciones, la arqueología se muestra en los documentales de la televisión y en las exposiciones de los museos suele presentarse como algo ordenado para ser contemplado pasivamente. La consumimos como el componente cultural de la industria del ocio y casi nunca resulta estimulante y participativa”⁵⁰. Desde una perspectiva ahora moderna, que podría equivaler a la mantenida por Habermas, Hodder pone límites a estos desarrollos típicos de la cultura posmoderna y quiere preservar la arqueología de su deriva hacia el jardín temático, manteniéndola en territorio mental. El acceso a la cultura material del pasado que propone una arqueología que no quiera infravalorar la capacidad del espectador para

efectuar su propia inmersión, ya sea a través de los propios artefactos o ruinas excavadas, o bien de los textos explicativos e, incluso, interpretativos que el arqueólogo propone, tiene una evidente relación con la que muchos artistas recientes proponen al presentar una auténtica cultura material del presente representada a menudo a través de objetos recontextualizados, de recorridos documentales o bien de dispositivos de exposición relacionales que fuerzan en el espectador desplazamientos y nuevos sentidos.

Ya no es frecuente la labra de bellas estatuas susceptibles de ser comparadas con las equivalentes del pasado arqueológico. Los procesos y transformaciones de la materia, el acto específico de percibir, los propios procesos culturales, el dispositivo comunicativo, etc. constituyen la materia del artista. El arte encuentra, por lo tanto, su nuevo paralelo del pasado, no en las bellas estatuas, sino en esos procesos y transformaciones culturales pretéritas que la arqueología presenta en todo su esplendor de duda y humanidad reconocible en las cosas y los lugares vividos. La clase de cultura estética propia de la recepción contemporánea del arte y por tanto de su espectador, permitiría a este último afrontar lo arqueológico como experiencia sensible y perceptiva, desde la estética, sin que tal suponga anular la distancia crítica ni estetizar la historia; al contrario, como único modo de agenciamiento que emancipa la experiencia del espectador⁵¹, libre así del aditamento ideológico con que se ofrece la cultura: una excavación podría “pasearse” de muchas maneras, también como una escultura, es más, conviene hacerlo así. Lo que convierte a la arqueología en un asunto

48. La crítica al Movimiento Moderno desde la propia arquitectura antecede a la eclosión de la década de 1980. Charles Jencks, entre otros, desarrolló durante años esa crítica y levantó acta de defunción de la arquitectura moderna en el preciso momento del derribo en St. Louis en 1972, de una barriada popular construida según la utopía arquitectónica-social moderna: nadie quería vivir en ella. Jencks consideraba que la arquitectura posmoderna daba respuesta al fracaso comunicativo entre arquitectura (moderna) y usuario, con la práctica de una polisemia referencial capaz de restituir los cauces rotos: “Utilicé el término (posmoderno) para significar el final de un extremismo de *avant-garde*, el regreso parcial a la tradición y el papel central de la comunicación con el público –y la arquitectura es el arte público” (JENCKS, Ch.: “El lenguaje de la arquitectura posmoderna” (1977). En: HEREU, P. (et al.): *Textos de arquitectura de la modernidad*. (p. 454). Madrid, Nerea, 1994).

49. ADORNO, T. y HORKHEIMER, M.: *Dialéctica de la Ilustración* (1944). Madrid, Akal, 2007, pp.133-181.

50. HODDER, I. *Op. cit.*, p.196.

51. RANCIÈRE, J.: *El espectador emancipado* (2008), Castellón, Ellago Ensayo, 2010, pp. 55 y suc.

próximo al arte contemporáneo y en un jardín de memoria es su extraño equilibrio entre la cosa material y la cosa mental, un equilibrio que se produce en silencio, íntimamente.

4. El tiempo recobrado. La belleza ascendente del yacimiento

“No me parecía que pudiese tener todavía fuerzas para mantenerme unido a ese pasado que ya descendía tan lejos y que llevaba yo tan dolorosamente en mí. Si por lo menos me quedaba el tiempo suficiente para llevar a cabo mi obra, no dejaría de señalarla con el sello de ese Tiempo, cuya idea se me imponía con tanta fuerza en este día y describiría los hombres, aunque eso debiese hacerlos parecer seres monstruosos, como que ocuparan en el Tiempo un lugar mucho más considerable que el tan restringido que les reservan en el espacio; un lugar, por el contrario, prolongado más allá de toda medida, ya que tocan simultáneamente, como gigantes sumergidos en los años, épocas vividas por ellos, tan distantes -entre las cuales han venido a ubicarse tantos días en el Tiempo”⁵². Marcel Proust.

4. 1. Yacimiento ilimitado. Excavación sin fin (Fig. 9)

Aunque hunde sus raíces en la modernidad, la dialéctica opaco-transparente continúa siendo un ámbito de referencia para el arte actual y sus juegos de pantallas⁵³. Nada hay más opaco que un yacimiento sin excavar ni más transparente que la *mis en jour* del mismo: la entelequia arqueológica podría consistir en dotar de transparencia tridimensional a los estratos geológicos habitados por los hombres, por todos los hombres. Se trata de una proyección mental que identifica bien el imaginario de la arqueología actual, la pasión

que la impulsa y que dota de coherencia extrema a su actividad: si el más mínimo fragmento importa, porque cualquier actividad humana tiene valor y aporta nuevos datos al lugar, entonces hay que excavar bajo el Louvre y el Panteón. Es una imagen tan absurda como hermosa. “No existe una capa de rebozado o una superficie pavimental en la que uno pueda legítimamente



Fig. 9) E. Bellotti. *El lobo y la ciudad (el ágora)*. 2002/03. (Fotografía: Manuel Blanco. Galería Magda Bellotti)

52. PROUST, M.: *En busca del tiempo perdido* (Vol. VII), *El tiempo recobrado*. B. Aires: Santiago Rueda 1980, p.346.

53. La amplia tradición idealista y moderna de la transparencia en el arte (transparencia de recursos y/o intenciones), desde la “ventana albertiana” hasta el purismo del *Conceptual Art*, pasando por las visiones analíticas de las vanguardias, siempre encuentra la limitación de su alcance en el encuentro inevitable con la opacidad de lo real y de su paradigma, el cuerpo.

pararse y decir: no quiero saber más. (...) A no ser que uno se conforme con bellos paisajes, ruinas bordeadas de acantos y fachadas venerables en una visión encantada que se teme alterar”⁵⁴. De la mano del autor de esta cita, el especialista en arqueología de la Roma antigua Andrea Carandini (1937), retomaremos el vínculo secular de la arqueología con el arte, si se quiere con la Historia del arte, aunque en términos completamente alterados, cerrando así un círculo que culminará este recorrido.

Activo teórico y divulgador, Carandini es el autor de un manual de excavación arqueológica de gran difusión en el que, al margen del contenido práctico como manual, reflexiona sobre el sentido profundo de la arqueología, introduciendo al lector en el vértigo interminable de la excavación: siempre más abajo en un espacio que en arqueología es el tiempo. Su forma de enfrentarse a la arqueología es típicamente europea, siempre filosófica y teñida de cultura. A diferencia de lo visto hasta aquí, Carandini rara vez habla de prehistoria, sus ejemplos son históricos y concretamente de nuestra tradición cultural por lo que el monumento objeto de la historia del arte es una de sus preocupaciones teóricas. Sin embargo, quiere aplicar a esa historia definitiva y asentada, las mismas técnicas de uso universal que, como la estratigrafía, cualquier arqueólogo aplica al yacimiento. Parece querer excavar el clasicismo, y para ello no duda en recurrir a Nietzsche, Freud o Sherlock Holmes.

Los historiadores del arte no quieren que se excave más para dejar al descubierto feas ruinas del subsuelo, son los arqueólogos los que están de hecho excavando bajo los monumentos y las ciudades; tal vez logren el viejo sueño de aunar pasado y presente con su arqueología de urgencia entre las obras públicas y sus yacimientos subterráneos preservados mediante rejillas sobre las que pasan los transeúntes: ciudad transparente hacia

abajo o *memento mori*, según el paseante y su momento. “De la memoria de lo que queda de nosotros, una vez que desaparecemos, se encargan los arqueólogos y los historiadores del arte, los cuales ven las cosas de dos modos distintos a pesar de tener en la mente un mismo fin: usar los fósiles de la existencia para evaluar el pasado y proyectarlo en el futuro”⁵⁵. Carandini, como indicaba, se atreve a restablecer el antiguo vínculo entre arqueología e historia del arte aunque proponiendo una nueva relación basada en la desjerarquización de los objetos y la recontextualización de las obras de arte, rechazando valoraciones idealistas de la forma. Busca un nuevo concepto de monumento acorde con la clase de monumentos que la disciplina arqueológica puede ofrecer, considerando poco serio el modo en que la historia del arte acostumbra a presentar la arqueología artística. Si la arqueología estuvo primero al servicio exclusivo de la historia del arte y después logró librarse de ella, ahora estaría en disposición de ofrecerle un concepto de investigación sobre la cultura material capaz de restituir las obras entre los hombres que las concibieron. Pide, pues, la dimensión ética que el contexto aporta a la obra y que la estética de los clasicismos niega, y considera que esto es justamente lo que la sensibilidad de nuestros días, que desconfía de “la cultura de la estética, con su insoportable altivez y obsesión por lo sublime”, puede valorar.

Carandini nunca habla de arte contemporáneo ni de la relación que este pueda tener con la arqueología, pero si se le ha traído aquí es porque ningún otro arqueólogo de los tratados se ha planteado tan expresamente un problema irrenunciable para la arqueología: su relación como ciencia de la cultura material del pasado, con una parte tan peculiar de esa cultura material como es el arte. Ya hemos matado al padre, ocupemos su puesto, viene a decir, cerrando así de forma sorprendente el círculo iniciado con

54. CARANDINI, A.: *Historias en la tierra*, Barcelona, Crítica, 1997. p. 22.

55. *Ibidem*, p. 218.

la arqueología del coleccionismo: toca ahora a la Historia del arte devolver a su estrato cultural, a su yacimiento, las obras. Pero esta crítica de lo “importante” y defensa del objeto en el contexto, coincide perfectamente con las actitudes del arte contemporáneo y las tesis críticas de la posmodernidad acerca de la constante recalificación del arte como parte de un texto a las que ya se ha hecho referencia. La metáfora de la excavación sin fin, hasta el fin que es el principio, es una propuesta artística: el Jardín de memoria o el Laberinto, definitivos. Imágenes poéticas que expresan con precisión la intuición que motiva estas reflexiones sobre arte y arqueología: “Ante tan especial circunstancia (la buena conservación de Pompeya) la excavación simplemente consiste en generar una energía contraria a esa que produjo la sepultura de los restos (...) Esto recuerda las condiciones del inconsciente removido. Pero mientras hagamos referencia a esta arqueología de recomposición no podremos tener en cuenta la diversidad de lo sumergido, es decir, de la verdadera estratificación. El descenso a los infiernos con las infinitas posibilidades que ofrece el caos, aún no ha comenzado”⁵⁶.

4. 2. La mente y el viento de la historia (Fig. 10)

En *El malestar en la cultura*, Sigmund Freud recurre a una imagen arqueológica para explicar su hipótesis de que todo se mantiene en la memoria aún cuando se olvida, estableciendo un cierto paralelismo entre la vida psíquica y la vida de las ciudades. Nos pide que imaginemos Roma como si todos sus pasados arquitectónicos tuviesen presencia simultáneamente en un asombroso ejercicio de transparencia: así sería la mente, un tiempo lleno de lugares—un lugar lleno de tiempos, de acontecimientos disponibles a voluntad o no, pero



Fig. 10) E. Bellotti. *El frontón (relieve)*, 2002/03.
(Fotografía: Manuel Blanco. Galería Magda Bellotti)

allí alojados. Un caos, de hecho, no muy distante al de Carandini, que logra expresar muy gráficamente la consideración de lo arqueológico como jardín-laberinto de memoria imposible de acotar⁵⁷. Más adelante, Freud admite que la comparación es limitada pues lo que parece posible para la vida psíquica o en la sucesión temporal, no lo es en el espacio, que no acepta dos contenidos al mismo tiempo. Considera, además, la posibilidad de que sí exista cierto grado de deterioro en el mantenimiento de los contenidos mentales, lo que llevaría a la desaparición irreversible de algunos, pero al tiempo, contempla la existencia de ciertas condiciones favorables para que su mantenimiento sea efectivo. Así, la analogía entre memoria psíquica y arqueológica —que tratándose de Roma muy bien puede tomarse como memoria colectiva— se mantiene en lo fundamental: el tiempo de la ciudad y el tiempo de la mente son igualmente acumulativos e ilimitados.

56. *Ibid.*, pp. 247-248.

57. “Nos inclinamos a la concepción contraria de que en la vida psíquica nada de lo una vez formado puede desaparecer jamás; todo se conserva de alguna manera y puede volver a surgir en circunstancias favorables, como, por ejemplo, mediante una regresión de suficiente profundidad. (...) Supongamos ahora, a manera de fantasía, que Roma no fuese un lugar de habitación humana, sino un ente psíquico con un pasado no menos rico y prolongado, en el cual no hubiera desaparecido nada de lo que alguna vez existió y donde junto a la última fase evolutiva subsistiesen todas las anteriores.” FREUD, S.: *El malestar en la cultura* (1930). Madrid, Alianza, 1984, pp. 12-14.

Las ciudades en Europa siempre han tendido a comprimirse, la identificación de sus habitantes con el espacio topográfico es de tal carácter que establecen un desarrollo vertical, un reocupar el mismo espacio. Temen la excesiva dilatación horizontal como pérdida de identidad, el palimpsesto es la figura de la cultura material europea como única materialización posible del tiempo, de lo antiguo de los antepasados por los que se siente veneración. Es el sueño imposible de Freud, la Roma sin tiempo, eterna, en la que todo sigue depositado como en la psique. Un sueño imposible en su literalidad pero que de hecho se cumple en cada ciudad antigua y en cada mente antigua. Es también el sueño del arqueólogo. “Este (el arqueólogo) ha aceptado en sí mismo la dualidad existente entre la riqueza conservadora de la psique y la pobreza conservadora del mundo”⁵⁸. El paralelo ensayado por Freud entre ciudad y mente tiene otra dimensión destacable: la relación entre material primario y secundario, entre lo sumergido y lo presente, y el continuum que entre estas dos clases de ámbitos se da. Efectivamente, la arqueología es un asunto íntimo o no es; tiene acceso a su objeto de interés mediante complejas técnicas y habilidades detectivescas -un poco como el psicoanálisis- que sirven para refrescarnos la memoria para extraer, *bolsas* de contenidos olvidados que nunca dejaron de pertenecernos. Como el Ángel de la historia de Benjamin vemos acumularse las ruinas a nuestros pies, mil destrucciones y olvidos, y quisiéramos rehacer, amar de nuevo, alcanzar de algún modo aquello de lo que, sin embargo, el flujo del tiempo nos aleja.

“Ha vuelto su rostro hacia el pasado. Donde ante *nosotros* aparece una cadena de acaecimientos él ve una única catástrofe que acumula sin cesar

ruinas y más ruinas y se las vuelca a los pies. Querría demorarse, despertar a los muertos y componer el destrozo. Pero del Paraíso sopla un vendaval que se le ha enredado en las alas y es tan fuerte que el Ángel no puede ya cerrarlas. El vendaval le empuja imparable hacia el futuro al que él vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él crece hacia el cielo”⁵⁹. Walter Benjamin.

Conclusión

Hemos asistido a diversas formulaciones que vinculaban arte y arqueología. Obviando la larga etapa del coleccionismo, cuando la pre-arqueología servía a las Bellas Artes, o la de la arqueología romántica, cuando, además, era puesta al servicio de narrativas coloniales, se ha tenido solo en cuenta su mayoría de edad científica. Se comenzó, pues, con la universalización de las técnicas estratigráficas y otras asimilaciones de las ciencias positivas, época en la que la arqueología fue puesta al servicio de la historia, como su refuerzo y prueba testimonial, dando lugar a las interpretaciones difusionistas. Esta orientación era respondida desde el ámbito anglosajón por las tendencias procesuales, con la aplicación de potentes modelos de gestión y contrastación de los datos específicos, con especial atención a los ambientales y económicos. El funcionalismo de esta tendencia fue entonces contestado desde diversos ámbitos continentales como el estructuralismo o la Teoría crítica. Finalmente, como manifestación posmoderna de la arqueología, asistimos a la confluencia polifacética del posprocesualismo. Como parte de esta arqueología abierta y atenta a lo particular, y como

58. CARANDINI, A. *Op. cit.*, p. 256.

59. SÁNCHEZ, J. y PIEDRAS, P.: “A propósito de Walter Benjamin: nueva traducción y guía de lectura de las ‘Tesis de filosofía de la historia’”. *Duererías. Analecta Philosophiae*, nº 2, 2011, 1-32, p. 23. Se trata de la *Tesis IX de la Filosofía de la historia* de Walter Benjamin, también conocida como “Angelus Novus” pues reflexiona sobre la pintura homónima de Paul Klee. Es sin duda la más conocida y misteriosa de este su último escrito, ya de 1940, el año de su muerte. La violenta tensión entre la fuerza irresistible del progreso y la atracción magnética del pasado con sus ruinas elevándose hasta el cielo, es una imagen inagotable del presente como gozne trágico del tiempo humano, de la historia. De un tiempo airado, como el vivido por Benjamin.

manifestación concreta de su posmoderno rencuentro con la historia, incluso del arte, se ha propuesto para finalizar una visión centrada en el insondable palimpsesto europeo que, desde la analogía ciudad-mente, pide, contra la tendencia a la fijación esteticista, re-exponer lo hallado, todo lo hallado, a la luz del no-orden original del yacimiento-memoria.

Esta arqueología última resitúa así la idea de horizontalidad expresada al inicio como ámbito preferente para un encuentro contemporáneo entre arte y arqueología. No es ya la mera visualidad o la condición de presencia lo que desde un punto de vista estético puede ser tenido hoy como paradigma contemporáneo de la recepción de lo arqueológico. Tal recepción debería tomar en consideración una dimensión identificable con el tiempo; pero un tiempo indeterminado que se fija aquí y allá en los fósiles de la cultura material, una memoria no acotada pero llena de reconocimientos. Solo así lo arqueológico es agenciado en su valor de uso y deviene actuante. La emoción arqueológica no sería un conocer sin concepto, pero tampoco lo es ya el arte, sería más fácil relacionarla con la fascinación por la materialización del tiempo que con una belleza de la forma; con el sentimiento de inclusión y pertenencia que con el de admiración distante. Si el Panteón de Agripa además de un bello edificio antiguo es “la casa de tus abuelos” -para lo cual no es necesario ser romano-, lo estás usando, su belleza se puebla de fantasmas, de acaeceres, de ruinas elevadas hacia un “presente que es todo pasado”, puesto en fuga. Desde una consideración estética actual, tal experiencia compleja es sin más la del arte, aunque tan diversa de la propuesta por una historia de las formas del arte.